ALBERTO NEPOMUCENO E A MÚSICA SACRA NO BRASIL

Luiz Guilherme GOLDBERG*

RESUMO. A localização de uma partitura manuscrita no Arquivo do Visconde de Taunay, junto ao acervo da família de Augusto de Escragnolle Taunay, mostrou-se algo inusitado. Neste manuscrito lia-se: *Missa Festiva / (1826) / para Solos e Coros com accompanhamento / de orchestra / composta pelo / Padre José Maurício Nunes Garcia / Reducção para piano de Alberto Nepomuceno*. A regência de Nepomuceno, da Missa de Santa Cecília, durante a Inauguração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, não era novidade. No entanto, tal achado trazia à cena algo que não constava no *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral* (Corrêa, 1996). Assim, tal artigo trata das investigações suscitadas pela localização desta partitura.

1. Introdução

Por intermédio da pesquisadora Carla Bromberg, em 2003, realizamos uma pesquisa no Arquivo do Visconde de Taunay (1843-1899), junto ao acervo da família de Augusto de Escragnolle Taunay e, entre as partituras, localizamos um manuscrito onde se lia: *Missa Festiva / (1826) / para Solos e Coros com accompanhamento / de orchestra / composta pelo / Padre José Maurício Nunes Garcia / Reducção para piano de Alberto Nepomuceno*. Tal achado aguçou meu interesse, já que tenho este compositor como tema de pesquisa há algum tempo.

O primeiro aspecto a me chamar a atenção dizia respeito ao manuscrito em si. Seria ele autógrafo do compositor? Qual o grau de importância deste documento? O que significava ele na produção musical de Alberto Nepomuceno (1864-1920)?

Mais interessante ficou, quando no *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*, tanto na 1ª quanto na 2ª edições, constava somente que "*na inauguração da Igreja da Candelária, rege a Missa Festiva de padre José Maurício*" (1767-1830) (Corrêa, 1996; 12), identificando-a mais adiante como a Missa de Santa Cecília, tendo ocorrido tal festividade em 03/07/1898[1] (Corrêa, op. cit.; 18; Pereira, 1995; 159). Neste Catálogo Geral, na "*Relação de obras completas*", seção "*Revisões por Alberto Nepomuceno de obras de outros compositores*", item "*Obras de José Maurício Nunes Garcia*", sequer há menção a Missa Festiva ou de Santa Cecília. Nessa seção, há referência sobre a

* Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas (RS).

[1] Existem duas referências sobre a data da inauguração da Igreja da Candelária: 3 de julho, segundo Sérgio Alvim Corrêa e Avelino Ferreira; e 10 de julho, conforme relato do Visconde de Taunay. Tal confusão pode ser desfeita na pesquisa dos jornais da época, estando as datas assim definidas: em 26 de julho, durante a sagração da Candelária, Nepomuceno rege a Missa em si bemol de José Maurício; a 3 de julho, novamente é executada a Missa em si bemol; somente em 10 de julho, durante a inauguração da Candelária, foi realizada a Missa Festiva ou de Santa Cecília.

Publicada nos Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004)
sob o título Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia.

revisão de 11 obras do padre, entre as quais constam a revisão, orquestração e redução para órgão ou harmônio da Missa em si bemol, de 1801; a revisão da Missa (Pequena), composta em 1809, para o dia de São Pedro de Alcântara; e a redução para órgão ou harmônio da Missa de Réquiem, concebida em 1816. (Corrêa, op. cit.; 54).

Embora encontrada em poucas citações, provavelmente pela ênfase na questão nacionalista do compositor, a ocupação de Nepomuceno com as missas de José Maurício não seria novidade. Conforme se encontra em Appleby, "*With the collaboration of the Viscount of Taunay, he [Nepomuceno] prepared performances of the Requiem Mass and the Mass in B Flat of José Maurício Nunes Garcia, works that had not been heard in Brazil in many years.*" (Appleby, 1983; 89).

Uma das únicas referências diretas sobre a Missa Festiva e/ou de Santa Cecília encontra-se no aparato crítico de Cléofe Person de Mattos, em sua publicação desta Missa pela FUNARTE. De acordo com esta autora, "*sob a direção de Alberto Nepomuceno foi então ouvida [a Missa Festiva], mas não identificada à sempre citada Missa de Santa Cecília, ...*" durante a inauguração da igreja da Candelária. (Mattos, 1984; 17).

Na mesma direção, Avelino Pereira assim se manifesta: "*Restaurada e impressa pela Casa Bevilacqua, a Missa Festiva do padre compositor seria regida por Nepomuceno, na inauguração da Candelária.*" (Pereira, op. cit.; 160).

Assim, com as referências restringindo-se à restauração da partitura e regência da obra, a localização de uma partitura manuscrita com a indicação *Reducção para piano de Alberto Nepomuceno*, mostrou-se um importante achado, indicando que sua atividade tinha ido além das já referidas. Além disso, o relato de ter sido impressa a partitura restaurada não pode ser confirmado, já que o único material impresso localizado se trata das partes do coro.

Dessa forma, nossa questão sobre a autenticidade do manuscrito encontrado tornou-se secundária, embora a análise grafotécnica tenha demonstrado ser tal documento um manuscrito autógrafo de Nepomuceno. Tratava-se de algo novo, que poderia reforçar ou trazer novos conhecimentos sobre as relações de Alberto Nepomuceno e a música sacra no Brasil.

Como alertado por Vermes (2000), seu envolvimento se deu em duas direções simultaneamente: seu engajamento na campanha de restauração da música sacra brasileira iniciada em 1895 por Rodrigues Barbosa; seu comprometimento com o ideal do Visconde de Taunay de recuperação e publicação das obras do padre José Maurício

Nunes Garcia. Essas atividades ocuparam Nepomuceno logo que retornou de seu período de formação acadêmica na Europa, além de suas tarefas docentes no Instituto Nacional de Música e outras atividades artísticas.

A pesquisa aqui relatada tomou como fontes os relatos jornalísticos entre os anos de 1895, quando foi iniciada a campanha, e 1903, época da promulgação do *Motu Proprio*. Foram balizadores o *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias*, tendo sido aquele o iniciador da férrea campanha e este seu parceiro mais efetivo após a posse do arcebispo Arcoverde. A inexistência de um órgão de imprensa oficialmente contrário à campanha inviabilizou qualquer tentativa maior de contraponto. Observamos somente uma justificativa para os "abusos" por parte de um secretário de Irmandade e alguns relatos de manifestações contrárias em forma de cartas anônimas ou matéria paga.

Essa decisão se deu devido às pesquisas realizadas no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional e no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (colaboração inestimável do pesquisador Marcelo Hazan) não localizarem nenhum documento oficial sobre esse assunto. Acreditamos que os jornais pesquisados, meios de história imediata, podem mostrar o quadro em tela de forma clara e ampla, contribuindo para o esclarecimento desse momento da história da música brasileira.

2. Nepomuceno e a restauração da música sacra brasileira

Quando em 1895 Rodrigues Barbosa (1857-1939) iniciou uma campanha para restaurar a música sacra brasileira, Alberto Nepomuceno mostrou-se um fervoroso adepto de primeira hora. Tão primeira hora que Pereira lança dúvidas de quem teria partido a campanha, já que o artigo de Rodrigues Barbosa e a resposta de Nepomuceno teriam sido publicados no mesmo dia, 7 de outubro de 1895, com profundo conhecimento dos regulamentos papais. "*O assunto nos permite supor que o primeiro artigo do crítico não passasse de jogo de cena, para permitir a entrada em campo de Nepomuceno.*" (Pereira, op. cit.; 158). Embora a reação de Nepomuceno tenha sido imediata, tal informação merece reavaliação, já que sua resposta ocorreu em 4 cartas, publicadas no *Jornal do Commercio* nos dias 9, 11, 13 e 15 de outubro.

Também se manifestaram de pronto Frei João das Mercês, Abade do Mosteiro de São Bento, Visconde de Taunay, o pianista e professor do Instituto Nacional de

Música Alfredo Bevilacqua, o pianista e compositor Francisco Valle, o vigário da paróquia do Irajá, padre Nicoláo Navazio e o lente da Escola Politécnica, J. Agostinho dos Reis. Igualmente encontrou eco nos periódicos O Apóstolo e A Notícia, do Rio de Janeiro, e no longínquo Pernambuco, em artigo de Euclides Fonseca e em carta do padre J. Clavelin, do Seminário Arquiepiscopal de São José, além de outros periódicos cariocas.

Assim Rodrigues Barbosa corporifica a sua campanha:

> "*Nenhum esforço nos parece mais louvavel que o de emprehender dar á parte musical do serviço divino a dignidade austera e a elevação artistica que desapparecérão quasi inteiramente das cerimonias e das solemnidades do culto catholico nesta Capital.*
>
> *Na realização desse tentamen são igualmente interessados os catholicos e os musicos; aquelles pelo que diz respeito ás fórmas exteriores do culto, e estes pelo que respeita a um dos ramos mais fecundos de sua arte.*
>
> *Este ultimo ponto de vista, o único que nos cabe encarar nesta secção, não póde ser indifferente a nenhum dos verdadeiros artistas que desejão ver triumphar em toda parte a causa do bello e da verdade, tendo em conta os meios dissemelhantes em que deve existir a obra d'arte, e sabendo elevar-se acima das considerações pequeninas de escola, de profissão, ou de commercio.*
>
> *Felizmente, nota-se nesta questão a coincidencia rara de que - christãos e artistas - partindo de dous principios differentemente enunciados e dirigindo-se para dous pontos apparentemente extranhos um ao outro, fazem no fundo causa commum - os primeiros trabalhando para submetter a musica ao jugo da liturgia, prescrevendo-lhe servir humildemente ao ideal mystico e limitar-se a ser uma oração em uma casa de orações; os outros renegando uma arte incerta, falsificada, que enverga a sotaina por sobre o 'dominó', correndo estonteadamente, fallando a mesma linguagem, pelos templos e pelos theatros.*
>
> *A renovação do canto gregoriano e da musica palestriniana é desejada pelos catholicos, porque esse canto é para elles uma tradição santa, e porque essa musica que teve nelle sua origem, conserva seu espirito e sua significação sob a castidade e riqueza de suas vestes: é desejada pelos artistas, porque os cantos seculares das antigas idades christãs encerrão thesouros de expressão melodica, tocante, profunda, ingenua, ardente, e porque a musica do seculo XVI offerece á sua admiração modelos incomparaveis de uma arte delicada e de uma sciencia infinita.*
>
> *Interessados igualmente nesta importantissima questão, é preciso que os catholicos e os musicos se congreguem nesta cidade e formem uma associação que tenha por objecto - dar á musica de igreja seu verdadeiro caracter e afastar dos templos os symphonistas e compositores profanos.*
>
> *Reunindo-se solidariamente para tão util e necessaria propaganda, os musicos 'probos' e os catholicos devem, antes de tudo,*

> *fundar uma sociedade entre si, afim de que se concentrem e se dirijão os esforços de todos em favor da causa commum.*
>
> *Essa sociedade, conforme os recursos que obtiver e os meios de acção de que venha a dispôr, poderá cultivar e desenvolver o gosto pela musica palestriniana, trabalhar pela restauração, em toda sua pureza, do canto-chão segundo a tradição gregoriana, e tambem animar os musicos modernos que queirão escrever obras puramente religiosas e consentaneas com as regras da liturgia catholica.*
>
> *[...]*" (*Jornal do Commercio,* Theatros e Música, 07/10/1895)

É interessante observar a separação apresentada entre crentes e músicos: aqueles movidos pela emoção e pelo misticismo; estes pela razão e ciência infinita. A música deveria voltar a servir ao culto, não distrair o crente com frivolidades e assuntos mundanos. Em outras palavras, a música profana do teatro, "*dos symphonistas*", deveria estar fora do templo. O modelo a ser seguido era o cantochão gregoriano e a música de Palestrina. Assim, os vetores a serem seguidos estavam claramente definidos.

A necessidade de tal tomada de posição foi relatada vivamente pelo Visconde de Taunay. Segundo ele, "*a música sagrada hoje é um escarneo, um insulto á religião. Ousa-se, em presença do Exm. Sr. Bispo, executar peças, que recordam tudo o que há de mais profano; [...].*" (Taunay, s.d.; 19).

Alberto Nepomuceno, em sua carta de 9 de outubro de 1895, também relatava o caos da situação, a profanação por que passavam templo e culto. Segundo ele,

> "*E' preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do 'Guarany' ou 'Cheval de bronza', ou 'Pique Dame' ou 'Zigeunerbaron' ou 'Bocaccio', etc., etc.*
>
> *E' preciso acaba[r] com essa musica despida de senso composições em que o texto sagrado devia ser substituido pelos couplets mais sugestivos da mais suggestiva revista de fim de anno; e qu[e] mesmo nem o merito têm de serem feitas por musicos que conheção seu 'officio'.*
>
> *E' preciso acabar com a falta de senso artistico dos adaptadores dos textos sagrados do 'O Salutarius', 'Tantum ergo', etc., etc., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo, de sentimentos que manifestão a degradação do nivel artistico do individuo, taes como 'Ocelio neri' e 'varrei morir', etc., etc.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 09/10/1895)

A resposta de Alberto Nepomuceno a esse chamamento ocorreu imediatamente, demonstrando um profundo conhecimento de causa. Nepomuceno retornara de seu período de formação acadêmica na Europa havia pouco mais de um mês, onde o problema da flexibilidade dos limites entre o sacro e o profano em música geravam

debates acalorados. O musicólogo e crítico francês Joseph Louis d'Ortiguer (1802-1866) em seu *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*, bem o demonstra.

Publicado em 1853, na conclusão de seu *Dictionnaire*, d'Ortiguer é taxativo ao afirmar que o cantochão não mais existiria; quanto à música sacra, esta seria uma miragem, não de todo abandonada, mas era como se não mais existisse. Em sua crítica, condenava a falta de limites entre o sacro e o profano ao diagnosticar a facilidade com que a música dramática e instrumental ingressava na Igreja.

Conforme o autor acima,

> "*Desde que se tenha por base o chamado "sentimento religioso", não existem regras, nem limites. O padrão pode ser Palestrina, Leo Hassler, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini ou Rossini e seu Stabat Mater. Nada a discutir, vale apenas o gosto individual.*" (d'Ortigue, 1853, tradução Suzana Martins).

Daí vê-se que a campanha de Rodrigues Barbosa, lançada 42 anos após o manifesto do *Dictionnaire*, não era voz isolada. Tratou-se de mais uma manifestação frente a um problema global da música nos templos católicos. No entanto, como anteriormente relatado, é sintomático o chamamento em separado para crentes e músicos.

Tal movimento estava inserido em um amplo projeto reformador empreendido pela Igreja Católica iniciado na segunda metade do século XIX e encabeçado pelos papas Pio IX (1846-1878) e Leão XIII (1878-1903). Este "*esforço de romanização*" visava "*retomar as determinações do Concílio de Trento (1545-1563), reforçar a estrutura hierárquica da Igreja, revigorar o trabalho missionário, moralizar o clero e diminuir o poder das irmandades leigas.*" (Hermann, 2003; 124).

Em outras palavras, ideologicamente significava a reação contra correntes heterodoxas que "*questionassem princípios defendidos pela Igreja [...], tais como o liberalismo, o socialismo, o comunismo, o cientificismo, o positivismo, a maçonaria e o protestantismo.*" (Hermann, op. cit.; 124); esteticamente, a questão musical tinha como base o *Decretum de observandis et evitandis. in celebratione Missæ*, estabelecido no Concílio de Trento, e as bulas ou decretos posteriores que tratavam do assunto, procurando prevenir abusos, restaurar e purificar a música para o culto, liberta daquela impregnada de expressões profanas que mais distraía do que mantinha o fiel atento ao mesmo.

O alicerce do que no futuro seria apresentado como um projeto para a restauração da música sacra no Brasil foi orientado por Nepomuceno em suas cartas. Na primeira, em 9 de outubro, orientava que

> "*Os nossos esforços não devem tender sómente para a reforma da musica sacra figurada ou instrumental, mas tambem a uniformisar o canto gregoriano, tratar da adaptação de um methodo único de ensino em todas as dioceses brazileiras á formação de córos, escolas de canto para meninos não só nas cathedraes como nas igrejas principaes das capitaes, como matrizes, etc., etc.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 09/10/1895).

Na correspondência seguinte, de 11 de outubro, chamava a atenção para o Regulamento para a música sacra publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos em 24 de setembro de 1894 e aprovado por Leão XIII. Apesar de destinada a dioceses italianas, Nepomuceno via nessa recomendação algo de validade universal.

Somente nas missivas de 13 e 15 de outubro a questão da música sacra foi aprofundada com a apresentação de uma seleção de artigos do Regulamento para a música sacra mencionado anteriormente. São artigos sobre o cantochão e a música figurada vocal e instrumental, suas inflexões e modos de execução. Entre eles, o artigo 11 determina:

> "*'E' severamente prohibida qualquer peça que tenha a mais leve reminiscencia de operas theatraes ou de peças dansantes de qualquer dos generos, taes sejão: Polkas, valsas, mazurkas, minuettos, rondós, schottischs, varsovianas, quadrilhas, galopes, contradansas, etc., etc.; de peças profanas, como: Hymnos nacionaes, canções populares, eroticas ou buffas, romanças, etc., etc.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 15/10/1895).

A campanha iniciada em 1895 e dirigida ao Arcebispo D. João Ferdinando Esberard não surtiu efeito. O desânimo tomou conta de seus interlocutores que, em meados de 1897 e em tom queixoso, se manifestavam nos termos "*infelizmente, porém, só houve silencio da parte dos maiores da Igreja*", solicitando que o Sr. Arcebispo destinasse um pouco de seu tempo para um assunto tão importante (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 06/01/1897). Mas não era somente o clero que demonstrava a sua indiferença para com este assunto. Na mesma edição do *Jornal do Commercio* o colunista desabafava que "*O publico, que tudo póde, porque delle tudo depende, podia ao menos manifestar sua boa vontade em auxiliar-nos; e isso custa tão pouco….*". Era uma luta inglória.

Novo alento foi dado, quando em 16/12/1897, tomou posse o Arcebispo D. Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Desta vez a Gazeta de Notícias saiu na dianteira, publicando extensa matéria em 21/12/1897, transcrita no dia seguinte no *Jornal do Commercio*. O objetivo era sensibilizar o Arcebispo recém empossado. O ímpeto da nova empreitada era tal que, somente no *Jornal do Commercio*, extensos artigos foram publicados nos dias 28, 29, 30 e 31/12/1897, e quase diariamente no mês de janeiro de 1898.

O reforço definitivo à campanha iniciada por Rodrigues Barbosa deu-se, quando o Centro Artístico a encampou. Tratava-se de uma sociedade de intelectuais que tinha como objetivo "*agir, [...], em beneficio da elevação e da dignidade das artes no Brazil, sem nenhuma outra preoccupação que não a da pureza e a da grandeza do ideal artistico*"[2]. Tendo à frente Leopoldo Miguez, presidente do Centro e diretor do Instituto Nacional de Música, tinha Rodrigues Barbosa como seu primeiro secretário e, na comissão de música, os pianistas Alberto Nepomuceno, Alfredo Bevilacqua e Arthur Napoleão. Assim, em 18 de janeiro de 1898, em mensagem enviada ao Arcebispo Arcoverde, invocavam "*a sua collaboração prestigiosa para uma grande obra*", qual seja, "*dar á parte musical do serviço divino a solemnidade austera e a elevação artistica que desapparecerão quasi completamente das ceremonias do culto catholico nesta Capital*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 25/01/1898). Tamanha representatividade não passou desapercebida pelo Arcebispo Arcoverde que atendeu solicitação do Centro Artístico, nomeando a comissão que estudou e elaborou o projeto que visava a restauração da música sacra.[3]

O resultado não tardou a aparecer. Instalada em 09/02/1898 e após cinco reuniões, em 22/03/1898 a comissão havia encerrado seus trabalhos e encaminhado o resultado ao Sr. Arcebispo Arcoverde. Durante os trabalhos da Comissão, três de seus membros submeteram projetos para avaliação. O projeto do padre Pedro Hermes

[2] Parágrafo 1° do Estatuto do Centro Artístico, aprovado em 12/10/1897, elaborado pela comissão composta por Rodrigues Barbosa, relator, e Coelho Netto.

[3] Em 1 de fevereiro de 1898, o Arcebispo Arcoverde enviou ofício ao Monsenhor Luiz Raymundo da Silva Brito incumbindo-o de presidir uma comissão de oito membros que deveria estudar "*conscienciosamente o assumpto e nos apresente seu parecer, não só a respeito da cousa em si, sinão tambem de sua opportunidade e exequibilidade hic et nunc na cidade do Rio de Janeiro*". (*Jornal do Commercio,* Theatros e Musica, 08/02/1898) A resposta ao Centro Artístico ocorreu em 3 de fevereiro de 1898. Nela informava a nomeação da comissão formada por oito membros (Cônego Velasco Molina, padres João Borges Quintão, Pedro Hermes Monteiro e Antonio Alves Ferreira dos Santos, maestros Alberto Nepomuceno, J. T. Delgado de Carvalho e Henrique Alves de Mesquita, além do Visconde de Taunay), presidida pelo Monsenhor Silva Brito, ficando no aguardo dos resultados das observações e estudos empreendidos.

Monteiro "*não era, com effeito, pratico, sem contar que se limitava a sustentar que o canto-chão é o único admittido na igreja, excluido assim da casa de Deus o canto figurado e tornando portanto impossivel qualquer reforma.*"; também o cônego Velasco Molina deu a sua contribuição. Seu projeto "*continha muitas considerações criteriosas e estava feito com conhecimento de causa. Somente era muito longo; além d'isso, continha, diluidas, as idéas já apresentadas por Alberto Nepomuceno no seu regulamento,[...]*". O terceiro projeto foi elaborado por Alberto Nepomuceno que "*com ligeiras modificações, foi este o escolhido*" (Gazeta de Notícias, Questão do Dia – Música Sacra, 24/03/1898).[4]

A conclusão dos trabalhos da Comissão de Música Sacra foi amplamente saudada pelos periódicos cariocas. O *Jornal do Commercio* do dia 23/03/1898 publicava a íntegra do regulamento aprovado pela Comissão e a mensagem de justificativa que o antecedia. A vitória contra a profanação musical dos templos parecia próxima.

Abaixo transcrevemos o Regulamento divulgado pelo *Jornal do Commercio*.

PROJECTO DO REGULAMENTO DE MUSICA SACRA
NA ARCHIDIOCESE DE S. SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO

Artigo I

A musica sacra admittida e aceita pela Igreja, é aquella que inspirando-se no caracter da cerimonia sagrada e correspondendo ao sentido do rito e palavras lithurgicas, é apta para despertar a devoção dos fieis e, portanto, digna da casa de Deus.

§ Primeiro

O canto gregoriano, mais que todos reune taes dotes e é por isso que a Igreja o considera como seu, sendo o único que ella adopta em seus livros lithurgicos.

§ Segundo

A musica polyphonica, bem como a chromatica, com os caracteres acima indicados, podem convir também ás funcções sagradas.

Artigo II

A musica figurada para orgão deve corresponder á indole ligada, harmonica e grave do dito instrumento. A instrumental deve sustentar decorosamente o canto e não opprimi-lo, abafa-lo com fragores; os interludios de orgão ou symphonicos devem ser originaes e corresponder á seriedade da sagrada lithurgia.

[4] Apresentado na reunião da Comissão de Música Sacra do dia 18/02, no dia 26/02 o *Jornal do Commercio* publicou o *Projecto de Regulamento para a Música Sacra Figurada na Archidiocese do Rio de Janeiro*, do maestro Nepomuceno; o mesmo jornal publicou em 03/03 o Projeto do padre Hermes Monteiro e, em 06/03, um Resumo do Parecer apresentado pelo Cônego Mariani A. V. Molina.

§ Unico

E' prohibido improvisar á fantasia no orgão a quem não o saiba fazer convenientemente, isto é, de modo a respeitar não só as regras da arte musical, mas aquellas que tutelão a piedade e o recolhimento dos fiéis.

Artigo III

Nas funcções estrictamente lithurgicas se deve usar a lingua latina, e os trechos devem ser tirados das Santas Escripturas, Breviario, ou hymnos e orações approvados pela Igreja.

Artigo IV

Nas demais cerimonias póde-se usar da lingua vernacula, escolhendo-se trechos já approvados.

Artigo V

Deve ser absolutamente prohibida na Igreja toda a sorte de musica profana, sobretudo que se inspire em motivos ou reminiscencias de theatro.

Artigo VI

Deve-se prohibir todo o canto que emittir, destacar do sentido ou indiscretamente repetir as palavras não só pelo respeito devido ás palavras lithurgicas, como para não tornar-se a cerimonia demasiado longa.

Artigo VII

Deve-se prohibir de partir em trechos inteiramente soltos os versiculos que forem naturalmente ligados entre si.

Paragrapho unico

Nas varias peças musicaes da missa e outras cerimonias deve haver unidade de stylo, não se incluindo nellas trechos de autores diversos.

Artigo VIII

E' prohibido alternar sem ordem e regra o canto figurado com o cantochão; por consequencia são prohibidos os bradados musicaes na Paixão, em que se deve seguir escrupulosamente o Directorio. São permittidas sómente as respostas da turba em musica polyphonica sob os modelos da escola romana, especialmente de Palestrina.

Artigo IX

E' prohibido o uso de certas inflexões de voz muito affectadas, fazer rumor batendo compasso ou dando ordens aos executantes, volver as costas ao altar, conversar ou qualquer outro acto inconveniente no recinto sagrado.

Artigo X

São prohibidos os instrumentos musicaes muito barulhentos, como: tambores, bombo, pratos e semelhantes e outros improprios na casa do Senhor.

Artigo XI

Nomeada pelo Sr. Arcebispo, será creada uma commissão permanente, denominada "*Commissão Gregoriana*". A “*commissão gregoriana*” será composta de quatro membros, sob a presidencia do inspector diocesano de musica sacra, peritos em

musica e escolhidos entre os que dispõem de nome como artistas e amantes da arte e cousas musicaes, todos animados de espirito profundamente catholico.

Artigo XII

Perante essa commissão as irmandades, festeiros e mestre de capella apresentarão ao seu exame as musicas a executar nas festividades religiosas, organisando assim o catalogo das composições permittidas na casa do Senhor.

Artigo XIII

A commissão reunirá a esse catalogo a indicação das peças musicaes de um repertorio digno da Igreja.

Artigo XIV

De 1º de Janeiro de 1899 em diante, não será permittida a execução de trecho algum que não faça parte do Catalogo, organisado pela Commissão gregoriana.

- Monsenhor Luiz Raymundo da Silva Brito
- Conego Mariano Antonio Velasco Molina
- Padre Antonio Alves Ferreira dos Santos
- Padre João Borges Quintão
- Alberto Nepomuceno
- Joaquim Torres Delgado de Carvalho
- Visconde de Taunay
- Padre Pedro Hermes Monteiro, com restricções.

- Voto em separado - Padre Pedro Hermes Monteiro (Em separado; apresentando restricções e meios praticos comprehendidos no parecer e projecto particulares que dera á commissão; porque, tratando-se do restabelecimento da musica ou do canto em nossas igrejas, pensa, deveria a commissão, antes de tudo, consultar no complexo de seus actos e deliberações, os ultimos decretos da Sagrada Congregação dos Ritos, que fallão da unidade do canto da Igreja Romana; no que, aliás, procederia, tambem a commissão, de conformidade aos ditos decretos de 26 de Abril de 1883 e 7 de Julho de 1894, quando se refere aos que se occupão da musica sacra; e que, além disto, tendo esses decretos, segundo os canonistas, força de lei obrigatoria e universal, erão bastante aptos para, nesta opportunidade, entre nós, reger a materia de estudo que fôra confiado á commissão; como facilmente se deduz do que diz um grave autor: '*Convertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeste corrupisti cantilenam ecclesiasticam.*"

No entanto, esse novo ímpeto também se mostrou infrutífero. Pelos jornais, pode-se constatar que os esforços despendidos pela comissão acima não obtiveram o êxito esperado. As dificuldades já haviam sido diagnosticadas durante a 2ª reunião da Comissão de Música Sacra, em 18/02/1898, quando o padre Hermes relatou que

> "*a seu conhecimento chegara a noticia de que os organisadores da parte musical das solemnidades religiosas se reunirão e cotisarão-se formando um peculio destinado a combater pela imprensa qualquer deliberação do Sr. Arcebispo que modificasse o statu quo.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 19/02/1898).

Em sua 3ª reunião, ocorrida em 01/03, Monsenhor Brito relatara que nem a Comissão e nem a imprensa haviam sido poupadas de ataques anônimos. Essa perspectiva de combate já podia ser observada quando, em dezembro de 1897, um "secretário de Irmandade", em carta enviada à *Gazeta de Notícias*, justificava as razões da execução da protofonia de Nabucodonosor em certo ato litúrgico.

Passados quatro meses do encerramento dos trabalhos da Comissão de Música Sacra e de silêncio, a queixa estava estampada na *Gazeta de Notícias* em 29 de julho de 1898. A falta da aprovação do Regulamento por parte do Arcebispo Arcoverde causava indignação e era necessário que o Centro Artístico voltasse a pressionar por uma pronta definição. O ponto alto da desilusão ocorreu, quando na inauguração da igreja da Candelária, no dia 10 de julho desse ano, não houve sequer menção a tal Regulamento.

> "*Se por um lado vamos perdendo a esperança de ver sanccionado o regulamento de musica sacra, resultado dos esforços de meia duzia de homens que prégam a dignidade do culto, pensamos tambem que o Centro Artistico não póde esperar per omnia sæcula sæculorum resposta á petição que dirigiu ao Sr. arcebispo.*
>
> *E' certo que Sua Reverendissima attendeu ao requerimento nomeando uma commissão que lhe apresentasse um regulamento de musica sacra. Isso, porém, não basta; é necessário ainda, que o regulamento seja sanccionado e entre em vigor.*
>
> *Ora, o Centro Artistico, que até aqui tem sahido victorioso de todas as campanhas artisticas que tem emprehendido, não póde permanecer apathico n'essa questão, e por isso estamos certos de que de novo dirigirá um appello ao Sr. arcebispo para que sanccione o regulamento da musica sacra, fazendo cessar assim abusos revoltantes que já têm durado demais.*" (Gazeta de Notícias, Música Sacra, 29/07/1898).

Potencializava a situação o fato de uma regulamentação semelhante já ter sido aprovada em Fortaleza pelo bispo do Ceará. Como poderia a capital federal não dar o exemplo?

A falta de vontade por parte da Igreja em levar adiante tal movimento pró-música sacra é sintomática, visto tal campanha ter iniciado fora de suas instituições, litúrgicas ou de informação, em um movimento de intelectuais católicos, republicanos e liberais. Politicamente, em virtude da separação entre Igreja e Estado e crescente laicismo da cultura, o ambiente era hostil para a Igreja Católica que precisou lutar para reconquistar seu espaço e expandir sua frente de ação. Esse viés político pode ser

observado tanto em manifestações do arcebispo Arcoverde, quanto na de Leopoldo Miguez, onde claramente se vê a ênfase de suas preocupações.

Intransigente defensor da romanização, o arcebispo Arcoverde assim se manifestou em seu discurso de posse no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:

> "*O patriotismo ateu é uma criação nova, absurda e monstruosa. O altar e o lar são os dois pólos históricos da pátria; pro aris et focis, é o grito secular do patriotismo.*" (Discurso de posse do Arcebispo metropolitano da Arquidiocese de S. Sebastião, D. Joaquim Arcoverde. RIHGB, tomo 61, 1898, p. 651, apud Callari, 2001; 74).

Já Leopoldo Miguez, em seu "Relatório sobre a Organização dos Conservatórios de Música na Europa", de 27 de fevereiro de 1896, dirigido ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, se refere, entre outras observações, "*á completa indifferença do clero pela musica religiosa*". (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 07-10/05/1897). Não é de se estranhar que a questão da música sacra esteja incluída em um documento oficial do Governo.

Esses relatos revelam posturas extremas, onde a laicidade ou a manutenção de reserva pela Igreja do espaço musical nos templos exemplificam aspectos da tensão vivida nesse período. Daí é lícito concluir que se tratava de uma estratégia de sobrevivência a encenação de interesse sobre o movimento de restauração da música sacra por parte da Igreja Católica. Para fazer frente aos problemas que enfrentava, importava ser necessário manter-se próxima dos fiéis e aumentar seu número; conseqüentemente, qualquer interferência drástica na música dos cultos poderia representar um afastamento maior destes. Portanto, o extralitúrgico apresentava uma serventia vital, era-lhe conveniente.

Conforme Moura e Almeida, nesse período da Primeira República

> "*o catolicismo brasileiro permanece como uma vaga religiosidade, sem consistência, apegada a manifestações exteriores. O clero é reduzido e seu nível intelectual, de modo geral, pouco profundo. [...]. A grande maioria da intelectualidade brasileira é positivista, evolucionista, ou manifesta indiferença religiosa.*" (Moura e Almeida, 1977; 339)

Tal situação mudaria somente na década de 1920. Talvez por isso, a manifestação da Igreja sobre a questão musical tenha ocorrido somente em 1921 por meio de uma "*Circular do Excelentíssimo Monsenhor Vigário Geral do Arcebispado do Rio de Janeiro sobre a Música Sacra*". Esta levava em consideração as orientações do "*Motu proprio*", promulgado pelo Papa Pio X, em 1903. Este fizera caducar

oficialmente o Projeto de 1898, o qual guiava-se pelo "*Regulamento para a Música Sacra*" de Leão XIII, de 1894, dirigida ao clero italiano.

3. A música sacra de Alberto Nepomuceno

Pode-se especular que o conhecimento adquirido por Nepomuceno sobre música sacra tenha se solidificado no período em que foi aluno na *École de Chant Liturgique et de Musique Religieuse*, também conhecida como *Schola Cantorum*, em Paris, entre os anos de 1894 a 1895, onde estudou órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911). Esta escola, fundada por Guilmant, Vincent D'Indy (1851-1931) e Charles Bordes (1848-1910) rivalizava com o Conservatório de Paris e valorizava o estudo da música sacra (Volpe, 1994/95; 57). Esta valorização deu-se pelo desenvolvimento de uma nova música litúrgica para órgão baseada na substância melódica e na modalidade do cantochão restaurado (Wye, 1974; 11). Esse ideal apresentado pela escola francesa divulgou-se no Brasil e serviu de exemplo na campanha de Rodrigues Barbosa em prol da restauração da música sacra no Rio de Janeiro em artigos do *Jornal do Commercio*, nos dias 06 e 21/01/1897, 14/02/1897, 03/03/1897.

Uma das facetas mais ignoradas nos estudos sobre Alberto Nepomuceno diz respeito a sua produção sacra. Trata-se de poucas obras, 13 ao todo, aparentemente de pouca representatividade no conjunto de suas composições musicais. Tal diagnóstico vincula-se ao fato de essas obras apresentarem-se com simplicidade, sem a dramaticidade ou a densidade característica das suas músicas profanas. No entanto, como se poderá concluir, tal característica reflete um ideal estético e religioso já esboçado em seu *Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro*.

A compreensão da simplicidade das obras sacras de Nepomuceno somente será possível se sua análise musical for subordinada a sua função litúrgica. Conforme afirma Castagna,

> "*A abordagem de particularidades estilísticas das composições sacras, sem a compreensão de fatores determinantes, no âmbito religioso, acabaram produzindo visões parciais e, muitas vezes, distorcidas desse tipo de manifestação musical.*" (Castagna, 2000; 85)

Conseqüentemente, levando-se em consideração a função litúrgica e baseando-se no *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*, subdividimos a produção sacra deste compositor em Música Litúrgica e Música Religiosa. Naquela, estão agrupadas as obras sacras em latim e prescritas no *Liber Usualis*; nesta, aquelas que, mesmo baseadas em textos bíblicos ou incluídas no *Liber Usualis*, encontram-se em idioma outro que o latim, como o português e o alemão.

A tabela abaixo foi elaborada de maneira a contemplar o critério funcional simultaneamente ao critério histórico. Assim, as músicas litúrgicas estão distribuídas em dois períodos principais: o primeiro, durante a campanha de restauração que resultou no *Projecto do Regulamento de Música Sacra* até à promulgação do *Motu proprio*, isto é, de 1895-1903; o segundo, abrange o período que se estende de 1903-1914, época de sua última obra litúrgica.

Quanto às obras religiosas, encontram-se somente em ordem cronológica.

Movimento de Restauração da Música Sacra					
Obra Litúrgica	**Formação**	**Data**	**Observações**	**Informações Complementares**	**Função Litúrgica**
Canto fúnebre (Miserere mei, Deus)	2 vozes à Capella	1896	Frígio em Si bemol / Lento	©1933 by Carlos Wehrs & Co. (post.). Estréia em 1936, Instituto Nacional de Música.	Salmo 50 do Officium Defunctorum
O Salutaris Hostia	canto e harmonium	1897(?)	Ré Maior / Andante	"Ao Exmo. Snr. Visconde de Taunay" © by Viúva Bevilacqua. Estréia em 1899, Instituto Nacional de Música - Roxy King e Alberto Nepomuceno.	Bênção do Santíssimo Sacramento e In Festo Corporis Christi
Tantum ergo	coro feminino à capela	1898			Bênção do Santíssimo Sacramento, ante Benedictionem, e In Festo Corporis Christi
Ingemisco	canto e piano	1899(?)	Dó menor / Moderato	© 2004 by Dante Pignatari	Trecho da Sequentiæ Dies Iræ da Missæ pro Defunctis
Pós Motu proprio					
Obra Litúrgica	**Formação**	**Data**	**Observações**	**Informações Complementares**	**Função Litúrgica**
Panis angelicus	2 vozes e harmonium ou orgam	1909	Ré menor / Moderato	Álbum Eucarístico n°1 © by Castro Lima & C. "A minha filha Maria Sigrid no dia de sua 1ª Communhão em 20 de Outubro de 1909 na Capella do Sacré Coeur no Alto da Boa Vista - Tijuca"	Bênção do Santíssimo Sacramento e In Festo Corporis Christi
Ecce panis angelorum	2 vozes e harmonium ou orgam	1911	Frígio em Dó / Lento	Álbum Eucarístico n°2 © by Castro Lima & C. "A minha filha Maria Astrid no dia de sua 1ª Communhão em 25 de Março de 1911 na Capella do Sacré Coeur no Alto da Boa Vista - Tijuca"	Bênção do Santíssimo Sacramento e In Festo Corporis Christi
O Salutaris Hostia	coro para vozes femininas e harmonium ad libitum	1911	Sol Maior / Molto lento	Álbum Eucarístico n°3 © by Castro Lima & C. "A' Esilda (para ser cantada na Missa de sua 1ª Communhão em 21 de Novembro de 1911)"	Bênção do Santíssimo Sacramento e In Festo Corporis Christi
Tantum ergo	coro e harmonium ou orgam	1911	Ré Maior / Lento	Álbum Eucarístico n°4 © by Castro Lima & C. "A's minhas alumnas do Curso Jacobina para ser cantada na renovação dos votos do baptismo na Matriz de N. S. da Gloria no dia 21 de Novembro de 1911"	Bênção do Santíssimo Sacramento ante Benedictionem e In Festo Corporis Christi
Ave Maria	canto e piano	1911	Mi menor / Andante espressivo	"A' Madame Luiz de Castro para o dia da 1ª Communhão de sua filha Esilda, em 21 de novembro de 1911. © by Castro Lima & C.	Bênção em honra a Mariæ Virginis
Missa	2 vozes e orgam	1914	Kyrie / Andante maestoso Gloria / Maestoso Credo / (Maestoso assai) Sanctus / Maestoso Benedictus / Largo Agnus Dei / Moderato	"Missa duabus vocibus æqualibus quam in honorem Virginis Immaculatæ concinnavit et eminentissimo domino Cardinali Arcoverde dicavit. Die 26 octobris. Anni 1915" © by E. Bevilacqua & C. Em honra da "Conceptione Immaculatæ B. Mariæ Virginis", já que sua composição foi concluída em 8 de dezembro, dia a ela dedicado. Composta para a solenidade do Jubileu Episcopal de S. E. o Cardeal Arcoverde, ocorrido na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, em 26/10/1915	Missa do Jubileu Episcopal do Cardeal Arcoverde.
Obra Religiosa	**Formação**	**Data**	**Observações**	**Informações Complementares**	
Ave Maria	coro para vozes femininas	1897	Ré Maior / Bastante devagar	Poesia de Juvenal Galeno © by E. Bevilacqua & C.	
Ave Maria	canto e piano	s.d.	Lá Maior / Largo	Letra do Dr. Xavier da Silveira Junior © by Castro Lima & C.	
Trauungslied (Canto Nupcial)	canto e orgel	1907	Sol Maior / Tranquillo e dolce	Extraído do livro de Ruth, Cap. I, Vers: 16-17 © by Vieira Machado & C.	

tabela 1 –Obras sacras de Alberto Nepomuceno.

Como este artigo não tem por objetivo aprofundar o estudo das obras sacras de Nepomuceno, ficaremos restritos à avaliação de sua maior ou menor adequação ao projeto ao qual estava inserido, já que foi um dos responsáveis pelo andamento do movimento, como vimos na seção anterior.

3.1 Período do Movimento de Restauração da Música Sacra

As obras litúrgicas deste período enquadram-se em duas funções litúrgicas principais: Liturgia dos Defuntos, subdividida em *Officium Defunctorium* (Canto Fúnebre / *Miserere mei, Deus*) e *Missæ pro Defunctis* (*Ingemisco*); Bênção dos Santíssimos Sacramentos, em honra aos Santíssimos Sacramentos (*O salutaris Hostia* e *Tantum ergo*).

Embora tenham inspiração litúrgica, não significa que foram executadas em algum culto religioso. Daí justificam-se algumas peculiaridades encontradas nas músicas aqui focadas. Indicial o fato de, até o momento, não terem sido localizadas referências sobre *performances* litúrgicas dessas obras no período em questão.

Assim, no Canto Fúnebre, a seriedade e gravidade da liturgia são evidentes: composta no modo frígio e escrita para 2 vozes a capela (figura 1), apresenta-se em contraponto imitativo, com tratamento seqüencial; observa-se o equilíbrio na direção das vozes e a utilização preferencial de graus conjuntos e saltos de 3as e 4as; a máxima expressão é obtida na única região a apresentar um salto de 8^{a}, onde é encontrada a única dinâmica forte da obra; a melodia é quase melismática, escrita em notas longas e andamento lento. O tratamento seqüencial da melodia em conjunto com a repetição do verso *Miserere mei, Deus,* é responsável pela ênfase ao pedido de misericórdia.

fig. 1 – Canto Fúnebre (*Miserere mei Deus*), para coro a duas vozes. Obra de 1896, em modo frígio.

Publicada nos Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004)
sob o título Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia.

Já *Ingemisco*, em dó menor, mais se aproxima do *lied* que do canto sacro. O acompanhamento de piano faz com que seu universo esteja fora do templo, apesar do caráter ligado e grave, tendo por função sublinhar a melodia. Algum tratamento responsivo entre acompanhamento e canto pode ser observado. De textura harmônica, sua estrutura ABA segue o texto em ordem inversa nas estrofes II e III, sendo caso único no conjunto de suas obras litúrgicas.

Uma análise mais aprofundada em sua estrutura mostra claramente a associação de seções, tonalidades e versos, justificando a inversão acima citada. Um indício de anomalia, no entanto, é observado nas partituras localizadas (manuscrito copiado por Sérgio Nepomuceno Alvim Correa e partitura publicada por Dante Pignatari). O estudo do conjunto das obras sacras de Nepomuceno demonstra que, sem exceção, os textos litúrgicos são seguidos literalmente, resguardando a inversão acima referida. Em *Ingemisco*, localizamos a supressão do verso *Culpa rubet vultus meus*, havendo a repetição do primeiro verso, *Ingemisco tanquam reus*. Tratando-se de uma repetição seqüencial, onde a prosódia mantém-se coerente, concluímos que a repetição deste verso não é procedente. A não localização do manuscrito autógrafo de Alberto Nepomuceno nos autoriza a proferir esse diagnóstico, devendo, portanto, ao *Ingemisco tanquam reus* seguir-se o *Culpa rubet vultus meus* (figura 2). Acrescente-se a isso que a supressão do segundo verso vai de encontro ao artigo VII do *Projecto de Regulamento para a Música Sacra*.

A inversão entre as estrofes II e III justifica-se pela dramaticidade deste último. Assim, os versos I e II, seção A, estão em dó menor, com direção melódica descendente; já o verso III, seção B, em fá menor, há o clamor para não queimar no fogo perene, sendo apresentado em longas linhas ascendentes, sobre pedal de dominante, concluindo em cadência interrompida.

Possivelmente *Ingemisco* não tenha sido pensado como parte da seqüência *Dies Iræ* da Missa de Defuntos e sim como obra avulsa, longe de sua função litúrgica. Nepomuceno já demonstrara seu conhecimento das normas da música sacra, no entanto o uso de acompanhamento de piano em obra do serviço fúnebre ia de encontro às mesmas. Conforme Castagna, a proibição de acompanhamento musical nas Missas de Defuntos foi mantida até 1905, quando o uso do órgão ou harmônio passou a ser tolerado somente como apoio das vozes. (Castagna, op. cit.; 631).

fig. 2 – *Ingemisco* – Inclusão do verso *Culpa rubet vultus meus*.

As obras em honra aos Santíssimos Sacramentos, por sua vez, estão mais próximas às prescrições. *O salutaris Hostia* merece destaque, já que dedicada "*Ao Exmo. Snr. Visconde de Taunay*", seu colega na tarefa de reviver as obras do padre José Maurício, como se verá mais adiante. Escrita em forma ABA, tonalidades ré maior – si menor – ré maior, com textura homofônica, possui caráter vivo e luminoso, o que acompanha a intenção do texto. Apesar de o acompanhamento estar definido para harmônio, o que lhe confere uma condução mais ligada, sua realização está aproxima daquela do baixo cifrado. Conclui em um prolongado *Amen*.

3.2 Período Pós Motu Proprio

Neste segundo período, também duas funções litúrgicas foram observadas: Bênção dos Santíssimos Sacramentos e uma Missa em honra a Virgem Imaculada [Conceição]. Naquela, estão assim subdivididas: em honra aos Santíssimos Sacramentos (*Panis angelicus*, *Ecce panis angelorum*, *O salutaris Hostia* e *Tantum ergo*) e em honra a Virgem Maria (*Ave Maria*). Todas as obras aqui referidas tiveram uma função litúrgica definida.

3.2.1 Bênção dos Santíssimos Sacramentos

As obras em honra aos Santíssimos Sacramentos, apesar de compostas em períodos diferentes, entre 1909 e 1911, formam um conjunto intitulado *Álbum Eucarístico*. São composições que revelam um compositor em relação com a sua família, amigos íntimos e alunos.

Panis angelicus foi composta para a 1ª comunhão de sua filha Maria Sigrid, em 20 de outubro de 1909; *Ecce panis angelorum*, de 25 de março de 1911, para a 1ª comunhão de sua filha Maria Astrid; *O salutaris Hostia*, para a 1ª comunhão de Esilda, ocorrida em 21 de novembro de 1911, filha do amigo e crítico Luiz de Castro; e *Tantum*

ergo, para a cerimônia de renovação dos votos do batismo, também em 21 de novembro de 1911, de suas alunas do Curso Jacobina.

As composições do *Álbum Eucarístico* ainda podem ser classificadas em dois grupos, conforme suas densidades e demais características internas.

Panis angelicus e *Ecce panis angelorum* possuem densidade polifônica e seguem literalmente o texto litúrgico, tendo sua forma e regiões tonais e modais moldadas por elas. Na primeira, as seções evoluem pelas tonalidades ré menor – ré maior – fá maior – ré menor; na segunda, de caráter modal, frígio em dó, a segunda estrofe é trabalhada na região da sua mediante, mi bemol maior, voltando ao final para o dó menor frígio e concluindo com a terça de picardia.

As obras seguintes, *O salutaris Hostia* e *Tantum ergo* mais se assemelham aos corais da tradição evangélica. Embora se orientem pela seqüência das estrofes litúrgicas, suas estruturas são mais simples, mantendo-se em uma região tonal única: aquela em sol maior; esta em ré maior.

Quanto à composição em honra da Virgem Maria, *Ave Maria*, esta também é testemunha de seu apreço a Luiz de Castro, já que foi dedicada "*A' Madame Luiz de Castro*" para o dia da 1ª comunhão de sua filha, ocasião em que teria sido interpretada por *Mademoiselle* Carmen Ferreira de Araújo. Aqui também as duas estrofes do texto estão completas e, musicalmente não se afastam da tonalidade de mi menor. Embora a melodia tenda a uma forma melismática, linear, possui densidade homofônica.

No conjunto, a necessidade de clareza e o respeito ao sentido dos textos litúrgicos foram os elementos geradores das formas musicais utilizadas. As simplicidades harmônica e rítmica bem demonstram essa intenção.

3.2.2 Missa

Trata-se da obra litúrgica mais importante de Alberto Nepomuceno. O estudo de seu manuscrito e partitura impressa motivou uma pesquisa mais detalhada, o que esclareceu alguns aspectos da história dessa Missa.

A gênese da pesquisa histórica tomou por base o frontispício da partitura publicada por E. Bevilacqua & C., onde, na sua capa, após o armorial do Arcebispo Arcoverde, seguia-se um texto latino (figura 3).

> "*Missa a duas vozes iguais, composta em honra à virgem imaculada, dedicada ao eminentíssimo senhor cardeal Arcoverde. Em 26 de outubro de 1915. Alberto Nepomuceno.*" [tradução do autor].
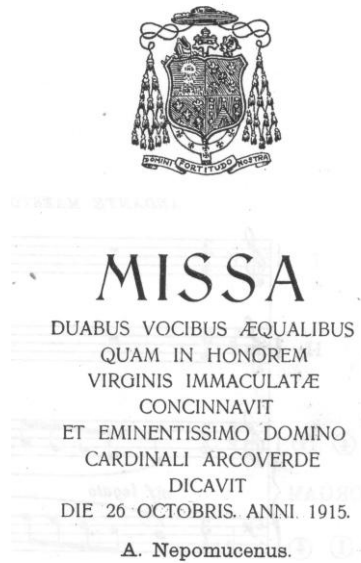
fig. 3 – Frontispício da partitura impressa da Missa em ré menor.

A pesquisa das informações contidas neste frontispício trouxe um novo conhecimento sobre a origem e motivação desta Missa. O fato de ter sido concluída em 8 de dezembro de 1914 explicava a honraria à Virgem Imaculada [Conceição] (figura 4). A data 26 de outubro de 1915 referia-se a uma grande festividade ocorrida no Rio de Janeiro e de grande repercussão nacional: o Jubileu Episcopal do Cardeal Arcoverde, primeiro Cardeal da América Latina.
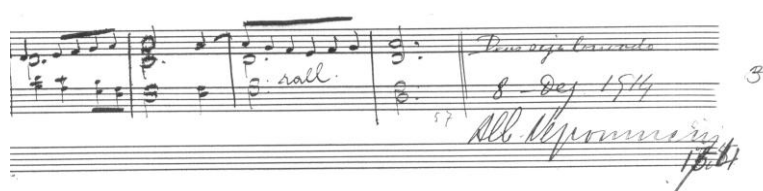
fig. 4 – Detalhe da última página do manuscrito autógrafo, onde se vê a inscrição “Deus seja louvado”, a data da conclusão da composição, a assinatura do compositor e uma grafia interferente.

A grandeza dessa festividade foi tratada nos periódicos, nomeando as personalidades presentes, desde o Presidente da República, Ministros de Estado, representantes do clero nacional, corpo diplomático, entre outras. A parte musical caberia a Alberto Nepomuceno.

Conforme se lê no *Jornal do Commercio*, “*A musica da grande missa solemne que se realizará amanhã em pontifical ao Sr. Cardeal Arcebispo foi composta pelo maestro Alberto Nepomuceno*” (*Jornal do Commercio*, Gazetilha, 25/10/1915),

complementada pela referência sobre a "*[...] bella e inspirada musica, especialmente composta para esse fim [...]*" (*Jornal do Commercio*, Gazetilha, 27/10/1915).

Após essa constatação, diagnosticou-se que a sua estréia ocorreu a 26 de outubro de 1915, na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, durante o Jubileu Episcopal do Cardeal Arcoverde, o que corrige a informação encontrada no *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*, que atribui sua estréia ao Coral da Universidade do Ceará, em 6 de julho de 1964 na Catedral Metropolitana de Fortaleza. (Correa, op. cit.; 53)

A Missa de Alberto Nepomuceno é uma obra de extrema economia de material. Sem floreios ou repetições que desvirtuem ou prolonguem desnecessariamente a sua função, o texto litúrgico é o seu limite, balizador de seu tempo e ritmo de ação. Assim, a melodia de concepção original vale-se da prosódia e, por vezes, beira o recitativo, como no *Et incarnatus est*.

Mesmo que a função do órgão se restrinja ao apoio às vozes, inclusive nas passagens mais polifônicas, seu acompanhamento reforça a expressividade de passagens mais dramáticas com o emprego de cromatismos sem, no entanto, aventurar-se por tonalidades afastadas.

Uma ambigüidade harmônica do acompanhamento, traduzida na eventual indefinição entre tonalidade e modalidade está presente pelo jogo entre o diatônico e o cromático. Um exemplo está no início da Missa, no *Kyrie* (figura 5). Tendo por tonalidade fundamental o Ré menor, a preferência pelo diatônico com eventuais ocorrências de escalas melódicas e devido às fórmulas cadenciais evitarem a sensível da tonalidade, há a insinuação de um certo caráter modal solucionado no terço final do *Kyrie*, onde, por fim, chega-se à tonalidade de fá maior.

Outro elemento responsável por tal ambigüidade está presente na introdução do *Kyrie*. A figuração melódica apresentada nos quatro compassos iniciais é um elemento característico e unificador das partes da Missa, podendo ser encontrado em praticamente todas as partes do *Ordinarium Missæ*, exceto no *Sanctus* e *Benedictus*. (figuras 6. 7 e 8).

A importância desse elemento unificador não se restringe a sua função melódica, mas também harmônica. Assim, ele pode ser apresentado solo com articulações variadas, harmonizado, ou servir de motivo para o canto. Sua última aparição no *Kyrie* é repetida literalmente no início do *Gloria*; da mesma forma, na recapitulação do *Gloria*, uma certa lembrança da recapitulação do *Kyrie*, a introdução ao *Quoniam tu solus sanctus* antecipa a introdução ao *Credo*.

fig. 5 – *Kyrie* da Missa, composta em homenagem do Cardeal Arcoverde.

fig. 6 – Elemento unificador entre as seções da Missa, exceto em *Sanctus* e *Benedictus*. Observam-se diferentes articulações e funções musicais, melódica e harmônica.

Publicada nos Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004) sob o título Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia.

Gloria - Final baseado em fragmento de elemento melódico unificador.

Credo - Final com canto em uníssono.

fig. 7 – Elemento unificador no final do *Gloria* e do *Credo*

fig. 8 –*Agnus Dei*. Observa-se que o mesmo material unificador é utilizado na melodia do coro.

Importante observar que em todas as ocasiões em que esse elemento serviu de modelo para o canto, seu tratamento foi sempre em uníssono. Sua resolução harmônica realizou-se somente no *Agnus Dei*.

Publicada nos Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004) sob o título Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia.

3.3 Músicas de fundo religioso

Nesta seção encontram-se as obras não litúrgicas, ou que não foram compostas sobre os textos da liturgia cristã e escritos em idioma diferente do latim. Compõem-se de duas *Ave Maria*, uma sobre poesia de Juvenal Galeno (1836-1931) e outra em poema do "Dr. Xavier da Silveira Junior" (1864-1912), além do Canto Nupcial, composto originalmente em alemão e publicado em português, sobre texto bíblico (Ruth, I, 16-17). Por não serem obras litúrgicas, seus tratamentos podem ser diversos daqueles prescritos à música de igreja.

Ambas *Ave Maria* possuem textura homofônica. No entanto, enquanto a de Juvenal Galeno está escrita para coro feminino, a de Silveira Junior, mesmo que composta para canto e piano, faz com que este dobre aquele, tornando-a obra mais simples.

Essas obras podem ser vinculadas ao movimento do canto em português, do qual Nepomuceno era partidário, tendo o *Jornal do Commercio* de 10/05/1902 assim se manifestado sobre o assunto:

> "*[...] a sinceridade deve predominar em todos os nossos actos, o fervor deve animar-nos o espirito e trazer-nos ao coração o fervor da crença, e nesse momento é a nossa lingua, a que aprendemos desde o berço, a que por um impulso espontaneo e irresistivel deve trazer do fundo da nossa alma ao mundo exterior a expressão de todos os sentimentos de que nos achamos possuidos.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 10/05/1902)

Já no Canto Nupcial, volta-se ao *lied*. Composto para canto e piano, este não se restringe ao acompanhamento, embora complete aquele harmonicamente, formando uma unida orgânica.

4. Alberto Nepomuceno e a obra de José Maurício

> "*Lembramo-nos que, nos tempos do regimen decahido, o Sr. Visconde de Taunay, um artista e talvez um crente, teve a coragem de levar até ao seio do parlamento o seu enthusiasmo pelas soberbas composições sacras do Padre José Maurício, e dispendeu o melhor dos seus esforços e sua poderosa eloquencia para obter uma pequena somma com que se podesse salvar das traças destruidoras o precioso archivo das musicas do grande artista nacional. O parlamento, porém, regateou-*

> *lhe as migalhas pedidas sem comprehender que era uma parcella da honra e da gloria da propria patria, que servia de pasto aos vermes roedores.*
>
> *Talvez seja ainda tempo de vir em socorro desse archivo de valor e, ou pedindo-a ao Congresso da Republica, ou procurando obte-la por meio de festas, doações, etc., a Sociedade que se fundar póde prestar immediatamente esse serviço valiosissimo, duplamente necessario, de restituir á arte brasileira e ás solemnidades da Igreja as bellas concepções musicaes do Padre José Mauricio.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Música, 07/10/1895)

Assim sendo, o articulista da campanha de restauração da música sacra se manifestava sobre a pregação iniciada anos antes, pelo Visconde de Taunay, em prol da música do padre José Maurício Nunes Garcia, "*grande glória brasileira*" e um dos nossos "*artistas máximos*". A partir deste momento, a voz solitária do Visconde encontra um reforço de grande expressão, engajando-se na campanha de Rodrigues Barbosa. Tornam-se dois movimentos de uma mesma campanha: um genérico, a restauração da música sacra; outro, específico, o resgate artístico do padre José Maurício.

A resposta de Nepomuceno a essa empreitada também foi quase imediata, sendo sua adesão e andamento de trabalho noticiado no *Jornal do Commercio* de 2 de abril de 1896. Assim o Visconde de Taunay faz seu relato

> "*[...]. O maestro Nepomuceno, cujo primoroso e educado talento e cujas largas aptidões vão sendo felizmente devidamente aquilatados, abalançou-se a tarefa da mais alta benemerência.*
>
> *Resolveu reduzir para piano e harmonium o admirável Réquiem de José Mauricio, que Neukomm não duvidava collocar ao lado do de Mozart, e tem a obra quase concluída. [...]*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Musica, 02/04/1896).

Já Nepomuceno manifestou a sua admiração prevendo "*...não tarda[r] a aurora do dia em que as obras primas do Mestre sejam publicadas para que não só os brazileiros mas a humanidade possam receber o legado do patrimônio o que elle deixou.*." (Figueiredo, 2000; 1).

E seu empenho nesse sentido foi de tal grandeza que em junho de 1896 já havia concluído seu trabalho na Missa de Réquiem. No entanto, a publicação dessa obra mostrou-se um trabalho hercúleo. A campanha iniciada pelo Visconde de Taunay, ainda durante o Império, em 1887, não logrou êxito, tendo sido ele "*acusado, em plena Câmara, de estar fazendo os senhores deputados perderem o seu precioso tempo por*

causa de um rabequista." (Luiz Heitor apud Kiefer, 1982; 57-58). Somente agora surtiam resultados.

Com uma forte campanha no *Jornal do Commercio*, que durou todo o ano de 1896 e parte do ano seguinte, somente via subscrições foi possível a publicação do Réquiem de José Maurício na redução de Alberto Nepomuceno. As respostas aos pedidos de subscrição chegavam de várias partes do País, como Porto Alegre, Curitiba, Juiz de Fora, além do Rio de Janeiro. Assim, não sem muito esforço, finalmente, uma batalha estava vencida: a Missa de Réquiem foi publicada em 1897.

Na mesma época, Alberto Nepomuceno já havia quase concluído trabalho semelhante ao realizado à Missa de Réquiem com a Missa em si bemol, de 1801. Desta vez, a publicação se mostrou menos árdua e, em 24 de janeiro de 1898, o Visconde de Taunay faz publicar no *Jornal do Commercio* uma Carta Aberta a Nepomuceno, onde expressa toda a sua gratidão.

> "*[...].*
> *O senhor, insigne maestro, prestou grande, immenso serviço a todos nós, ao Brazil, á Arte, tornando possivel a publicação dessa despretenciosa e valiosissima obra do nosso amado José Mauricio.*
> *Mil parabens, um aperto de ambas as mãos, mais que isto, enthusiastico e estreito abraço dado com a exultação de toda a minh'alma, ainda vibrante no meio das suas tristezas e conturbações.*" (*Jornal do Commercio*, Theatros e Musica, 24/01/1898)

Além da redução para órgão ou harmônio, Nepomuceno também procedeu a sua revisão e realizou uma orquestração dessa Missa em si bemol para as festividades de inauguração da Igreja da Candelária, tendo sido executada durante a Sagração dessa Igreja, no dia 26 de junho de 1898, e repetida no domingo seguinte, 3 de julho.

A obra mauriciana que se seguiu, foi a Missa Festiva ou de Santa Cecília, reduzida para piano e executada durante a inauguração da Igreja da Candelária, em 10 de julho de 1898, que será tema do próximo tópico.

A relação das obras de José Maurício trabalhadas por Nepomuceno está listada na tabela 2, de acordo com o *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*. (Correa, op. cit.; 54). A informação difere na questão do ano em que teria havido a realização da revisão e orquestração da Missa em si bemol. Segundo o *Catálogo Geral*, tal teria ocorrido em 1899; de acordo com nossas pesquisas relatadas acima, concluiu-se por definir 1898. Também foi procedido o acréscimo da redução para piano da Missa Festiva ou de Santa Cecília.

Obra	Tarefa	Data
Tantum ergo	Sem informação	s.d.
O sacrum convivium	Revisão	1896
Missa de Réquiem	Redução para órgão ou harmônio	1897
Missa em si bemol	Redução para órgão ou harmônio Revisão e orquestração	1898
Missa Festiva ou de Santa Cecília	Redução para piano	1898
Ave Maris Stella	Revisão	1899
Credo abreviado	Revisão	1899
Ecce sacerdos	Revisão	1899
Gradual e sequentia do Espírito Santo	Revisão	1899
Missa (Pequena)	Revisão	1899
Salmos 1, 2 e 3 (para as vésperas das Dores de Nossa Senhora)	Revisão	1899
Sinfonia Tempestade	Particella	1899

tabela 2. Obras de José Maurício Nunes Garcia revisadas por Alberto Nepomuceno

O interesse pelas composições do padre José Maurício Nunes Garcia estava fundamentado não só em seu valor artístico, mas também em uma questão ideológica: era uma questão de patriotismo. Assim o Visconde de Taunay se manifestava em 1897.

> "*Tratava-se ahí uma* questão de patriotismo *(grifo nosso), de arte e ao mesmo tempo de interesse de classe, mostrando-se á evidencia que há muito, possuia o nosso clero quem podia hombrear com os maiores mestres na musica sacra.*" (*Jornal do Commercio*, Musica Sacra, 1897).

É preciso atentar que

> "*A Primeira República, neste momento, está empenhada em uma política de criação de uma identidade nacional, empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessário a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado.*" (Carvalho, 2003; 7)

A dimensão dessa tarefa pode ser mais bem avaliada se levarmos em consideração que era moeda corrente a crença na inviabilidade de uma nação civilizada nos trópicos e, além disso, mestiça. (Odália *apud* Reis, 2002; 94). O consumo de teorias cientificistas, deterministas, positivistas formava um substrato que justificava esta crença.[5] Era preciso equacionar a questão civilização com o mulatismo no Brasil.

Sob esse aspecto, José Maurício era o exemplo da viabilidade da civilização brasileira. Uniam-se nele o cientificismo germânico e o fato de ser mulato. Os escritos

do Visconde de Taunay deixam isso muito claro, além de também evidenciar a antiga querela entre as escolas italiana e alemã.

Segundo o Visconde de Taunay, ao se manifestar a respeito das disputas entre Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício,

> "[…] *nos choques, porém, contínuos, de todos os momentos, entre essas duas eminentes personalidades artísticas, [...] havia muito mais – o fundamental antagonismo de duas possantes escolas de tendencias e feitura absolutamente discordantes, com objetivos diversos, buscando cada qual supplantar outra; a italiana toda ella melodica e flacida de posse então do primeiro lugar, em que dominava senhora absoluta de quasi todos os paizes cultos, a alleman, firmada na harmonia e na severidade scientifica, disputando-lhe a supremacia e preeminencia, que afinal conseguiu, por ter do seu lado a verdade e a legitima elevação intellectual e esthetica.*" (Taunay, s.d.; 89)

Ainda de acordo com o Visconde,

> "[…] *era a grandiosa escola allemã dos Haendel, Mozart, Haydn e Beethoven apertando em seus braços o inspirado discipulo, o pobre e modesto, mas immorredouro mestiço brasileiro, neto de uma negra da Costa d'Africa reduzida á escravidão pela maldade dos homens!...*" (Taunay, s.d.; 10)

Daqui pode-se concluir que, para estar engajado no "*mundo civilizado*", a preservação das obras do padre José Maurício era tarefa de vital importância. Mulato, formado na escola alemã, cujo valor já havia sido referido por Sigismund Neukomm (1778-1858) que "*não duvidava collocar ao lado do de Mozart*", conforme o Visconde de Taunay. No entanto, mesmo essa tarefa foi árdua já que outras questões nacionais seriam mais urgentes.

Além disso, o interesse nas obras de José Maurício, mesmo naquelas compostas após 1811, quando a influência da escola italiana tornou-se mais forte, se manteve. Um exemplo desse predomínio é a Missa Festiva ou de Santa Cecília, executada na inauguração da Candelária, uma imensa festividade política e religiosa.

5. A Missa de Santa Cecília e/ou Festiva e o manuscrito

O ponto culminante do movimento de resgate artístico do padre José Maurício

---

[5] Sobre esse assunto, ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

pode ser localizado em um fato definido na história do Rio de Janeiro: a inauguração da Igreja da Candelária. Tratava-se da ocasião ideal para que as obras de José Maurício fossem apresentadas com toda a pompa e circunstância.

Quando, em 14 de fevereiro de 1898, o Visconde de Taunay foi convidado pelo Provedor da Irmandade da Candelária para a direção artística da inauguração de sua Igreja, a orientação musical já estava definida, além da possibilidade da publicação da obra destacada para a ocasião.

> "*[...] a mesa administrativa da Irmandade do Santissimo Sacramento da Candelaria [havia] deliberado fazer executar, na festa inaugural de seu grandioso templo, composições sacras do padre José Mauricio Nunes Garcia [...].*
>
> *[...]*
>
> *Esperando de V. Ex. a sua acquiescencia, esta Provedoria deixa á sua provada competencia a indicação dos que hão de encarregar-se da execução e as demais providencias para o fim desejado, autorisando tambem a V. Ex., em nome da mesa administrativa, a fazer imprimir as composições que tenhão de ser executadas.*" (*Jornal do Commercio*, Padre Jose Mauricio, 15/02/1898)

Tal responsabilidade foi dividida com Alberto Nepomuceno, a quem o Visconde delegou os poderes dessa incumbência, resguardando para si "*a parte de interferencia necessaria, afim que todos os seus intuitos e vistas sejão preenchidos em regra.*" (*Jornal do Commercio*, Padre Jose Mauricio, 20/02/1898).

As festividades da Igreja da Candelária mostraram-se de uma pompa nunca vista. Conforme relato do Visconde de Taunay, a respeito da festa do dia 10 de julho,

> "*Foi a consagração da Candelaria uma das mais grandiosas cerimonias que tem presenciado o Rio de Janeiro. Impossivel mais pompa, mais significencia, a par de mais profundo respeito e absoluta ordem, de maneira que tudo se congregou n'um conjunto de inexcedivel realce e significação. [...].*
>
> *A musica, regida pelo illustre maestro Alberto Nepomuceno, esteve á altura de tão extraordinaria funcção religiosa. A Missa festiva de 1826, da lavra do padre José Maurício, embora desigual em suas partes componentes, é de grande e largo folego, como só a poderia escrever autor do estro, valor e sciencia do nosso immortal patriota. Os concertantes e córos tem bellezas raras e mostra-se a instrumentação da maior abundância e vigor, cheia de intuitos muito além da época em que foi feita, trechos de verdadeiro wagnerismo, tal a possança daquelle genio brasileiro!*
>
> *Em contraposição, os sólos são verdadeiras arias italianas no gosto então dominante, amaneirados, de feição essencialmente dramatica e tendente a effeitos um tanto corriqueiros; com o cunho, porém, sempre de um grande mestre. [...]*

> *A regencia do incansavel maestro Nepomuceno salientou-se pela extrema e nunca assaz louvada correcção.*
> *Nem uma só vez se ouviu o tão habitual, desrespeitoso e incommodo bater da batuta na estante.*
> *Parecia que, naquelle côro de tantos cantores e instrumentistas não figurava a personalidade do regente da orchestra, quando, entretanto, a todo o instante o seu poder se accentuava imperioso, magistral, na direcção das massas coraes e instrumentaes, que não claudicaram um momento, apezar das difficuldades da partitura.*
> *Extraordinario o esfôrço que o proficiente e inspirado artista desenvolveu! Impossivel fôra na realidade ter entregue a melhores mãos a missão tão ardua de que se viu incumbido.*" (Taunay, s.d.; 65-67)

A declaração de Taunay encontra guarida, também nos relatos jornalísticos. É possível encontrar notícias no *Jornal do Commercio*, na *Gazeta de Notícias*, em *O Paiz*, em *A Notícia*, para citar alguns veículos.

Interessante observar que, como um elo entre os movimentos de resgate artístico do padre José Maurício e de restauração da música sacra, foi proferido um discurso nessa ocasião festiva, vindo de onde menos se esperava: Monsenhor Macedo Costa, arcebispo da Bahia e primaz do Brasil. Tal surpresa era maior devido à indiferença quase geral do clero sobre a questão musical. Assim Monsenhor Macedo Costa se manifestava:

> "*E´a musica, meus irmãos, a musica que geme, chora, soluça, adora; ora languida de esperanças, melancholica de saudades, timida de mysterios, sempre tremula, terna ou solemne de sentimentos. Ella desperta a mudez do sanctuario, e quando a eloquencia e a poesia já se pronunciárão apparece a palavra, a rainha das bellas artes, [...]*
> *[...]*
> *Quebrai, abandonai, artistas e genios brazileiros, todos estes moldes pagãos, que são a quéda desastrada de todos os homens de talento deste fim de seculo; destrui este materialismo absurdo de vossas composições; desprezai estas fórmas que degradão e este ideal saturado de sensualismo que abate. [...]*" (*Jornal do Commercio*, Matriz da Candelaria, 11/07/1898).

Sobre José Maurício Nunes Garcia, Monsenhor Macedo Costa restringe-se a um "*José Mauricio, ainda hoje escutei, cheio de encantos, as tuas composições inspiradas - magistralmente interpretadas".*Possivelmente encantos em demasia para o seu gosto, já que se valia de uma certa "*banalidade dos processos e a futilidade imaginativa [da escola italiana]*". (*Jornal do Commercio*, Missa Festiva, 12/07/1898).

Apesar do êxito obtido durante a festividade da Candelária, o projeto idealizado pelo Visconde de Taunay em conjunto com Alberto Nepomuceno não foi plenamente

realizado. A expectativa de realizar uma luxuosa publicação na Alemanha pode não ter sido viabilizada. Nas pesquisas diárias aos jornais da época, até 25 janeiro de 1899, data da morte do Visconde de Taunay, nenhuma referência foi encontrada sobre o assunto. Reforça essa possibilidade o fato de a publicação localizada restringir-se somente às partes do coro, publicadas pela Casa Bevilacqua, chapa n°. 3983, portanto ainda em 1898.[6]

Também reforça a conclusão nesse sentido o fato de sua execução, na festividade da Candelária, ter sido realizada por uma grande orquestra, portanto desnecessária a publicação da redução para piano. Segue-se a isso a morte do Visconde de Taunay, praticamente colocando um ponto final na campanha levada à frente com tanta paixão. Até o presente momento, não foi possível encontrar a publicação da Missa Festiva ou de Santa Cecília na redução para piano de Alberto Nepomuceno.

Antes da descrição do manuscrito da Missa Festiva encontrado, um breve esclarecimento sobre o nome da Missa, se Festiva ou de Santa Cecília. A confusão se deu devido a duas cópias obtidas pelo Visconde de Taunay e entregues a Alberto Nepomuceno: a grande Missa encontrada no acervo do comerciante Alfredo Pinto de Moraes, em janeiro de 1898, e a Missa de Santa Cecília, guardada no Instituto Histórico e Geográfico, em junho do mesmo ano.

Sobre isso, Cleofe Person de Mattos diagnostica que, mesmo com a partitura da *Missa Festiva* em mãos, Taunay não a teria identificado como a *Missa de Santa Cecília*, estimulando o emprego da denominação *Festiva*. Tal conclusão, no entanto, pode ser revista. O próprio Visconde de Taunay havia feito este diagnóstico ao esclarecer a existência das duas cópias e atribuir o epíteto "Festiva" em função da solenidade em que seria realizada.

> "*Na grande ceremonia, que se dará em julho, a longa Missa a executar-se ha de ser denominada Festiva, em mi bemol maior, e, como já sabemos, composta em 1826.*
>
> *Verificou-se que era uma das partituras que formão o volume emprestado, ha dias, pelo Instituto Historico e de que o Instituto Nacional de Musica tinha uma cópia, aproveitada agora pelo maestro Nepomuceno [...]*" (*Jornal do Commercio*, Padre Jose Mauricio, 27/06/1898).

[6] A atribuição desta data foi possível graças à pesquisa da musicóloga Mercedes dos Reis Pequeno, sobre a impressão musical no Brasil. Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2 ed., rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

5.1 O manuscrito

Conforme salientado no início deste artigo, a definição da autenticidade do documento tornou-se um objetivo secundário, já que o próprio documento informava o seu autor, além de tratar-se de um manuscrito autógrafo de Alberto Nepomuceno.

Para assegurar tal diagnóstico, utilizou-se a análise grafoscópica, já tratada no artigo *Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno*, que não será pormenorizada aqui.

A partitura encontrada é composta de 2 blocos: um com 59 páginas numeradas, mais a folha de rosto, contendo o *Kyrie* e o *Gloria*; outro, com 13 páginas não numeradas, incluindo o *Credo* e o final do *Agnus Dei*.

Na folha de rosto, encontram-se as indicações *Missa Festiva / (1826) / para Solos e Coros com accompanhamento / de orchestra / composta pelo / Padre José Maurício Nunes Garcia / Reducção para piano de Alberto Nepomuceno*. (figura 8).

fig. 9 – Frontispício do manuscrito autógrafo da "*Reducção para piano de Alberto Nepomuceno*" da Missa Festiva, de 1826, do padre José Maurício

Este manuscrito autógrafo apresenta-se de forma clara e legível, sendo o texto litúrgico escrito em tinta vermelha. Apresenta abundantes orientações de articulação, de

dinâmica e de andamentos, além de variantes com facilitações em algumas passagens mais virtuosísticas para os solos vocais.

Existe a possibilidade de se tratar de uma partitura rascunho, embora muito bem acabada. Tal observação se deve ao uso, por parte de Nepomuceno, de uma das particularidades de sua grafia, que é a utilização dos acidentes e claves somente no início de cada trecho musical. Além disso, algumas indicações de ritornelo são apresentadas somente com orientações do tipo *Repete do 1 ao 60*, apresentando os respectivos compassos numerados para auxiliar as suas localizações. É o que ocorre nas seções *Laudamus*, *Qui tollis* e *Quoniam*. Somente no *Gloria* há a orientação *Da Capo al Segno* 𝄌 *al Fine*.

Constatou-se que o manuscrito encontrado não está completo já que não apresenta parte considerável do *Credo*. Somente o *Patrem Omnipotentem* e o *Et incarnatus est* estão presentes. Faltam as seções *Crucifixus, Et resurrexit*, *Sanctus* e *Benedictus*. Do *Agnus Dei*, somente se vê os 41 compassos finais. Quanto ao *Kyrie* e *Gloria*, não apresentam problemas.

Mattos diagnosticou divergências na cópia do *Credo* realizada por Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, afirmando não ser "*fiel ao original mauriciano*" (Mattos, 1970; 179). Também presume que as partes impressas do *Credo*, "*eivado de erros*", seriam oriundas "*das partituras copiadas para as festividades da inauguração da Candelária*" (Mattos, op. cit.; 179). Pela lacuna existente no manuscrito, não foi possível avaliar o seu grau de "infidelidade" para com o original mauriciano.

Realizou-se a comparação das partes existentes no manuscrito nepomuceno com a publicação crítica realizada por Cleofe Person de Mattos. Foi possível constatar somente uma única divergência séria, no *Laudamus*. Nesta seção, no *Glorificamus*, o manuscrito nepomuceno apresenta o material dos compassos 42-51 como ritornelo entre os compassos 57-66. Já na edição de Mattos, entre os compassos 57-64 é apresentado um novo material. As partituras voltam a coincidir nos compassos 67 (Nepomuceno) e 65 (Mattos). A diferença de dois compassos no manuscrito se deve ao vocalise da casa 1 da repetição.

Outra sutil diferença é encontrada no final do *Et incarnatus est*. A publicação de Mattos apresenta um compasso a mais que a de Nepomuceno. Isto se deve devido à partitura de Nepomuceno apresenta uma fermata sobre uma breve; enquanto na de Mattos, a breve está dividida em duas semibreves, cada qual em um compasso.

As demais divergências dizem respeito a algum deslocamento de prosódia, escrita de ornamentação e detalhamento de articulação. No entanto, ainda é necessário um aprofundamento na análise da partitura manuscrita, bem como sua comparação com a publicação de Mattos e com o original mauriciano.

Outra observação importante diz respeito à interferência de uma grafia alienígena que, no entanto, em nada interfere na clareza das orientações da partitura. Sugere somente a utilização da partitura em alguma ocasião, já que salienta algum ritornelo, registra marcações de letras para ensaio, indicações para regência (no *Qui sedes*, compasso binário, há a indicação *em 4 tempos*).

No entanto, duas orientações abrem uma possibilidade: a de que essa versão de Nepomuceno da *Missa Festiva* tenha sido publicada, ou pelo menos preparada para tal. Na seção *Et in terra*, do *Gloria*, encontra-se, com grafia alienígena, "*Pode gravar este quarteto solo nas partes do coro*." Indicação semelhante se encontra no *Qui Sedes*, "*Pode gravar este solo nas partes do coro*", sendo o mais alarmante que esta última parece ser do punho de Alberto Nepomuceno. Devido à fraca nitidez, esta definição ainda não pode ser conclusiva. Sendo assim, ao se confirmar sua publicação, existe a possibilidade da supervisão de edição ser do próprio autor da versão.

Abaixo apresenta-se a tabela comparativa do manuscrito de Nepomuceno com a publicação de Mattos.

Trecho	Andamento	Tempo	Tonalidade	Formação	N° total de compassos com ritornelo	
					Mattos	Nepomuceno
Kyrie	Larghetto sostenuto	4 / 4	Mi bemol M	Coro	49	49
Gloria	Allegro	3 / 4	Dó M	Coro	211	211
Et in terra				Quarteto solo		
Laudamus	Andante sostenuto / Allegro moderato	2 / 2	Lá M	Soprano solo	186	188
Gratias	Andantino	3 / 8	Fá M	Coro	108	108
Domine Deus	Andante maestoso	4 / 4	Si bemol M	Quarteto solo	184	184
Qui tollis	Andante / Allegro brillante maestoso	4 / 4	Dó M	Tenor solo e coro	233	233
Qui sedes	Andante	2 / 4	Fá M	Coro	122	122
Quoniam	Allegro maestoso	4 / 4	Mi bemol M	Baixo solo ou barítono (Nepo)	216	216
Cum Sancto Spiritum	Andante sostenuto / Allegreto	3/4 - 2/2	Dó M	Coro	362	362
Credo						
Patrem omnipotentem		3 / 8	Mi bemol M	Coro	197	197
Et incarnatus est		2 / 2	Dó m	Quarteto solo	92	91
Crucifixus	X	X	X	X		X
Et resurrexit	X	X	X	X		X
Sanctus	X	X	X	X		X
Benedictus	X	X	X	X		X
Agnus Dei		4 / 4	Dó M	Quarteto solo e coro		

tabela 3. Missa Festiva: Quadro comparativo entre a versão de Alberto Nepomuceno e a publicação de Cleofe Person de Mattos.

Publicada nos Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004) sob o título Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia.

6. Conclusões

O estudo do envolvimento de Alberto Nepomuceno com os movimentos de restauração da música sacra e de resgate artístico do padre José Maurício demonstra o seu grau de consciência e conhecimento não só das normas de música sacra, mas também do meio cultural em que estava inserido.

Sob esse aspecto, entende-se que seu *Projecto de Regulamento para a Música Sacra* seja mais simples, se comparado ao *Motu proprio*. Isto por que, usando a terminologia do Arcebispo Arcoverde, não seria exeqüível naquele momento a implantação de normas demasiadamente restritivas que fossem de encontro a uma situação enraizada a tal ponto que as reuniões contrárias podiam ser levadas a cabo nas próprias sacristias.

Assim, pela maior ou menor proximidade com o prescrito no *Projecto* e, mais tarde, com o *Motu proprio*, para efeito deste artigo, suas obras foram divididas em Obras Litúrgicas e Obras Religiosas, independentemente de terem efetivamente sido executadas em algum culto específico. Como se viu, no entanto, todas as obras concebidas após 1909 tiveram funções litúrgicas efetivas. Já aquelas compostas no primeiro período, 1895-1899, possivelmente tiveram como objetivo ilustrar e justificar a necessidade de um *Projecto* sobre a música sacra, além de demonstrar a proficiência de seu autor.

Entretanto, o *Projecto* era mais permissivo que o *Motu proprio*, já que, embora não prescrevesse, não proibia o piano ou o coro feminino. Também a orientação de "*quanto mais próxima uma composição para igreja estiver do movimento, inspiração e sugestão da forma Gregoriana, mais sagrada e litúrgica será*"[7] não era apresentada de forma tão objetiva. Daí entende-se as obras com acompanhamento de piano, para vozes femininas e com melodias originais, mesmo que se baseassem no ritmo do texto.

A função litúrgica da obra também seria responsável pela proximidade às normas da música sacra. Assim, sua obra mais importante, a Missa do Jubileu Episcopal do Cardeal Arcoverde, de 1914, segue a prescrição do *Motu proprio* sobre a preservação da unidade da composição de acordo com o texto, não sendo lícito separar seus

[7] Inter Sollicitudines, Motu Proprio of Pope Pius X on Sacred Music, II-3 "the more closely a composition for church approaches in its movement, inspiration and savor the Gregorian form, the more sacred and liturgical it becomes; and the more out of harmony it is with that supreme model, the less worthy it is of the temple" IN: Catholic Culture – Liturgical Year, Documents, Site Reviews & More, http://www.catholicculture.org/docs/doc_view.cfm?recnum=628

movimentos como unidades independentes.[8] O emprego do Elemento Melódico Unificador exemplifica essa unidade litúrgica.

Destarte, Alberto Nepomuceno vinculava-se ao movimento de restauração da música sacra de forma consciente.

O resgate artístico do padre José Maurício tratou-se de um projeto estético e ideológico. Estético pela qualidade intrínseca das obras de padre, ideológico em virtude do mestiço civilizado. O auge dessa manifestação foi a festividade da Candelária, um evento importante com a presença do Presidente da República, ministros de Estado, corpo diplomático, autoridades civis e eclesiásticas. Nessa ocasião, foram executadas duas obras extremas em estilos: a Missa em si bemol e a Missa de Santa Cecília. Era a demonstração de nossa viabilidade artística.

Assim, temos de forma abrangente uma visão do engajamento de um compositor em importantes movimentos musicais; um compositor que não tinha vocação de ser coadjuvante, mas protagonista. Um crente, mas acima de tudo patriota.

7. Referências Bibliográficas

APPLEBY, David. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 40, 2001, p. 59-83.

CARVALHO, Flávio. O Nacional em Música na Obra de Alberto Nepomuceno. *Rotunda*, Campinas, n. 2, ago. 2003. p.5-14.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo, USP, FFLCH, 2000.

CORRÊA, Sérgio A. *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. 76 p.

________________. *Alberto Nepomuceno Catálogo Geral*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. 52 p.

D’ORTIGUE, Joseph-Louis. *Dictionaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d’Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*. Paris, 1853. (Tradução Suzana Martins)

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UNI-RIO, Centro de Letras e Artes, 2000.

GOLDBERG, Luiz Guilherme D. - Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno. IN: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Org. Paulo Castagna. Mariana: FUNDARQ, 2004. p.147-164.

HERMANN, Jacqueline. Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado. IN: FERREIRA, J. e DELGADO, L. *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente, da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 121-160

---

[8] Inter Sollicitudines, Motu Proprio of Pope Pius X on Sacred Music, IV-11a “The *Kyrie, Gloria, Credo*, etc., of the Mass must preserve the unity of composition proper to the text. It is not lawful, therefore, to compose them in separate movements, in such a way that each of these movements form a complete composition in itself, and be capable of being detached from the rest and substituted by another” IN: Catholic Culture – Liturgical Year, Documents, Site Reviews & More, http://www.catholicculture.org/docs/doc_view.cfm?recnum=628

INTER SOLLICITUDINES, Motu Proprio of Pope Pius X on Sacred Music, IN: Catholic Culture – Liturgical Year, Documents, Site Reviews & More, http://www.catholicculture.org/docs/doc_view.cfm?recnum=628

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986. 140 p.

LIBER USUALIS Missæ et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum. A Solesmensibus Monachis diligenter ornato. Tournai (Belg.): Desclée & Co., 1953.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

________________________. Aparato crítico. IN: GARCIA, José Maurício Nunes, 1767-1830. *Missa de Santa Cecília, 1826*; para solistas, coro e grande orquestra. Rio de Janeiro: Funarte, INM, Pro-Memus, 1984. p. 7-32

MOURA, Sérgio Lobo de e ALMEIDA, José Maria G. de. A igreja na Primeira República. IN: FAUSTO, Bóris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, v. 2. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1977.

PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão Musical no Brasil. IN: Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2 ed., rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

PEREIRA, Avelino R. S. *Música, sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro* (1864-1920). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1995.

REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. 280 p.

TAUNAY, Visconde de. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. 129 p.

____________________. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. 158 p.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. 5, n° 1, jun. 2000. (http://www.rem.ufpr.br/REMv5.1/vol5-1/rio.htm)

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, 1994/95. p. 51-76.

WYE, Benjamin van. Gregorian influences in French Organ Music before the Motu proprio. *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXVII, n° 1, spring 1974. p. 1-24.

Periódicos

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1897, 21 de dezembro. Música Religiosa.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1898, 24 de março. Questão do dia – Música Sacra.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1898, 29 de julho. Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1895, 7 de outubro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1895, 9 de outubro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1895, 11 de outubro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1895, 13 de outubro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1895, 15 de outubro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1896, 2 de abril. Theatros e Música – O Padre José Mauricio.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 6 de janeiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 9 de janeiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 21 de janeiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 14 de fevereiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 03 de março. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1897, 07-10 de maio. Theatros e Música – Organisação dos Conservatorios de Musica na Europa.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 24 de janeiro. Theatros e Música – O Padre José Mauricio.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 25 de janeiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 15 de fevereiro. Theatros e Música – O Padre José Maurício.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 19 de fevereiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 20 de fevereiro. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 02 de março. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 23 de março. Theatros e Música – Música Sacra.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 27 de junho. Theatros e Música – O Padre José Maurício.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 11 de julho. Matriz da Candelaria.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1898, 12 de julho. Missa Festiva.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1902, 10 de maio. Theatros e Música – Música Sacra.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1915, 25 de outubro. Gazetilha – Jubileu Episcopal.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1915, 27 de outubro. Gazetilha – Jubileu Episcopal.